

## La radio au service du théâtre

Guy Beaulne

Numéro 9, printemps 1991

Le théâtre à la radio

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041129ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041129ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société d'histoire du théâtre du Québec

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Beaulne, G. (1991). La radio au service du théâtre. *L'Annuaire théâtral*, (9), 121–136. <https://doi.org/10.7202/041129ar>

**Guy Beaulne**

## **La radio au service du théâtre**

### **Prologue**

**C'**était à Ottawa.

Nous étions assis dans la cuisine, autour de la table qui avait été tirée vers le centre de la pièce.

Sur le tapis ciré était posée une petite boîte noire à laquelle étaient accrochées quatre paires d'écouteurs. La boîte était branchée sur la lampe à suspension.

C'était mon premier poste à galène, ce qu'on appelait communément une radio à cristal.

L'horloge sonna, chacun se tut, ajusta les écouteurs et tendit les yeux vers papa qui fit jouer la résistance et pinça une clef dont l'extrémité en métal venait gratter la capsule enserrée par la douille. Des bruits de pétilllement donnèrent lieu bientôt à une musique puis à des voix.

Je ne sais plus quel âge j'avais: neuf ou dix ans sans doute. Ce fut une des découvertes les plus émouvantes de ma vie. J'avais déjà frôlé la sensualité et j'avais éprouvé la peur. Je découvrais les voix et les sons suspendus, le mystère, l'aventure de l'imagination. J'entendais des mots et des bruits qui provoquaient en moi des images diverses. La radio devint dès lors une compagne de vie et d'évasion dont jamais rien n'a réussi à me séparer.

En passe d'adolescence elle animait mon isolement. Je m'étais créé un coin d'écoute éclairé par une lampe rouge où les ombres avaient leurs vibrations. Les mélodrames de CKAC m'entretenaient de frissons; quant à

*The Shadow*, à la radio anglaise, ses voix étudiées, ses grincements de porte, ses bruits choisis et inventés avec un art soigné me transportaient.

C'est à CKCH-Hull que je fis mes premières expériences dans la réalisation de dramatiques avec les directeurs Alexandre Dupont et Marcel Paré. Comme les ressources et l'équipement étaient limités, la création exigeait une invention constante. J'y pris un goût marqué pour une technique qui me permettait d'élargir l'art du théâtre que j'avais choisi comme vocation.

C'était une époque où les textes étaient rares et où l'on ne pouvait s'alimenter en répertoire que dans *l'Illustration théâtrale* depuis 1904, et dans *la Petite Illustration* à compter de 1919. Les oeuvres disponibles pour le théâtre professionnel étaient donc essentiellement parisiennes. Les bien-pensants devaient respecter le code de l'abbé Bethléem<sup>1</sup> pour jouer dans les salles paroissiales et d'autres parvenaient à trouver à la librairie Beauchemin, à Montréal, des oeuvres intéressantes recommandées pour le théâtre amateur. Mais distribuer nos comédiens dans ce répertoire français posait des problèmes nombreux et sérieux autant du point de vue des personnages que de leurs discours et de leur vocabulaire. Les cours de diction étaient peu fréquentés et les accents étaient marqués et variés. Mais on avait l'audace de la jeunesse et de l'ignorance, la fantaisie de la transposition et de l'invention en même temps que la foi inébranlable dans la mission canadienne-française.

Comment concilier dans une cohérence acceptable les timbres frustes et les voix claires, les accents lourds et les sons articulés? Heureusement que l'auditeur réconciliait tout cela avec une remarquable générosité. Je me souviens d'avoir entendu, quelques années plus tard à *Radio-Collège*, des productions de classiques français qui étaient d'incroyables ratatouilles.

Je n'ai jamais oublié la secrétaire d'accueil à l'Institut de phonétique de la Sorbonne, où je m'inscrivais en 1948, me dire dans un sourire: «Ne vous inquiétez pas, vous allez le perdre votre accent». On m'aurait giflé

---

<sup>1</sup> Qui déterminait ce qui était et n'était pas moralement acceptable.

que j'aurais eu moins mal. C'était l'humiliation suprême et pendant toute la journée j'ai détesté profondément la France à qui je devais pourtant d'être à Paris et d'entrer au Conservatoire national supérieur d'art dramatique. Je lui avais répliqué dans une boutade: «Je ne viens pas pour perdre le mien mais pour comprendre le vôtre». Je pouvais me permettre cela puisque j'étais déjà tout de même licencié en diction de l'École classique de musique et de diction de Montréal (dirigée par Jean Melançon). Cette obsession de la langue et des accents, je l'ai partagée avec de nombreux confrères et consoeurs de théâtre pendant plusieurs années.

L'institution de la section d'art dramatique du Conservatoire de musique et d'art dramatique de Québec à Montréal, en 1954, et la création de l'École nationale de théâtre du Canada, de même que celle du Conservatoire de Québec, quatre ans plus tard, contribueront grandement à améliorer la formation des interprètes dans les deux villes. Dans la région outaouaise, l'École de diction Notre-Dame, l'École d'art dramatique de Hull et l'École de musique et de déclamation de l'Université d'Ottawa servirent bien la cause.

Au moment de la crise économique, les comédiens montréalais étaient parvenus à occuper les scènes que les comédiens de France abandonnaient pour rentrer dans leur pays. La place était enfin disponible, les rôles plus intéressants et plus nombreux et la foi pouvait enfin s'installer dans une profession qui avait été largement dénigrée par l'autorité religieuse. Il ne s'agissait plus que de développer un complexe de compétence en occupant pleinement un métier qu'on avait approché avec certaines hésitations.

La radio canalisa rapidement l'énergie créatrice des auteurs et des comédiens. En 1935, avec *le Curé de village* de Robert Choquette, la digue éclatait et le roman-fleuve radiophonique se creusa un lit confortable pour les trente-cinq années suivantes. Radio-Canada devint notre théâtre national.

Mais cette radio qui rassemblait de plus en plus d'interprètes était entre les mains d'un groupe limité d'auteurs. Pour l'avènement d'un théâtre canadien de langue française, il fallait susciter de nouveaux écri-

vains en leur ouvrant les scènes. C'est dans cet esprit que Judith Jasmin avait dirigé *le Studio G-7* à Radio-Canada. Je succédai à Judith Jasmin, en 1950, avec *les Nouveautés dramatiques*.

C'est pendant mon séjour d'études et de recherches en France et en Angleterre, de 1948 à 1950, que j'ai trouvé la motivation profonde et stimulante pour la création d'un laboratoire radiophonique.

À Paris, le théâtre était présent tous les jours à la radio qui captait aussi dans les salles les spectacles à l'affiche pour ensuite les transmettre.

J'avais quitté le Canada avec, en poche, une lettre de recommandation de Marcel Ouimet, directeur de la radio française à Radio-Canada. Elle était à l'intention du directeur de la Radiodiffusion française, lui suggérant de m'engager pour l'émission d'actualité transmise de Paris à Montréal. J'y ferais des chroniques qui devaient intéresser l'Amérique. Ce qui fut fait.

J'eus donc mes entrées libres à la radio française où mon directeur, Pierre Emmanuel, me facilita tous les contacts utiles. C'est à travers lui que je connus Pierre Schaeffer, son studio d'essai et son laboratoire de recherche, et que je commençai à percevoir le langage des sons et des bruits et les démarcations des plans sonores. J'en conserve l'obsession.

J'observai aussi que les comédiens de la scène et ceux de la radio constituaient des groupes bien distincts. On avait pour ces derniers des exigences précises et on les traitait différemment.

### **Le destin s'en mêle**

À mon retour, j'allais rentrer à Ottawa pour y poursuivre ma carrière de chroniqueur théâtral au *Droit* et pour continuer mon activité de théâtre dans la région. Marcel Ouimet m'intercepta en m'invitant à passer à la réalisation radiophonique en attendant que la télévision s'installe. Ce devait être le déclenchement de ma carrière professionnelle à Montréal.

## LA RADIO AU SERVICE DU THÉÂTRE / 125

On me donna carte blanche: je proposai un laboratoire de théâtre radiophonique qui devint connu sous le nom de *Nouveautés dramatiques* ou *Studio 13*.

La radio a permis à nos comédiens de croire en une vocation et d'aborder la carrière. Elle a entretenu chez eux une activité créatrice, la discipline de l'esprit et de la langue en même temps que la ferveur du théâtre. Elle leur a permis de jouer les grandes oeuvres du répertoire international qu'ils n'auraient jamais pu jouer à la scène. Aucune technique n'est plus exigeante pour le comédien que la radio. Ceux qui s'y sont formés y sont demeurés intensément et profondément attachés.

En entretenant dans le public le goût du jeu dramatique, le mystère de la vedette, la curiosité théâtrale, la radio a permis de découvrir pour la scène des auteurs talentueux. Elle a aiguisé le sens critique de l'auditeur et a contribué à sa formation littéraire et artistique. Elle a permis à l'écrivain de faire un travail d'imagination, de préciser son style, de perfectionner son invention, de s'aventurer dans la découverte des conflits psychologiques, des climats sociaux, des changements moraux et de prendre conscience de la condition humaine de nos communautés de vie.

Notre histoire, nos légendes, nos moeurs villageoises et régionalistes ont permis de dégager des types et des personnages qui enrichissent notre patrimoine culturel.

Jusqu'au début de la télévision, la radio a donc été l'académie d'écriture où pouvaient s'initier et, surtout, se faire entendre les jeunes auteurs qui rêvaient d'écrire et d'être publiés. Ils pouvaient trouver chez nous, comme aujourd'hui au Centre des auteurs dramatiques, une critique attentive, stimulante et patiente. La création par Radio-Canada d'un Service des textes et, surtout, le choix de l'écrivain Robert Charbonneau pour le diriger, furent des initiatives particulièrement heureuses. Accueillant et cultivé il réussit rapidement à ouvrir un comptoir essentiel pour alimenter le théâtre radiophonique et télédiffusé. Ce faisant, il venait soulager le réalisateur qui, jusque-là, devait tout assumer.

Charbonneau et moi formions une équipe étroite ayant l'un pour l'autre un grand respect professionnel. Nous étions tous deux disponibles

à l'émerveillement, conscients de participer à l'éveil d'une culture artistique et littéraire au Québec, nous étions tous deux des anciens du journal *le Droit* et nous partagions une âme missionnaire.

*Nouveautés dramatiques* devint le carrefour des fabricants d'intrigues, des créateurs de personnages, des fantaisistes et des poètes, des sociologues et des moralistes, des fantastiques et des amuseurs. Ils sont nombreux ceux qui s'y sont illustrés: Marcel Dubé, Louis-Georges Carrier, Claude Gauvreau, Jacques Languirand, Yvette Naubert, Marcel Cabay, Luan Asllani, François Moreau, Réginald Boisvert, Jacques Antoons, Claude Jasmin, Jacques Godbout, Michel Gréco, Bernard Daumale, Charlotte Savary, Louis-Martin Tard, Wilfrid Lemoine, Jean Faucher, Maurice Champagne, Adrien Thério, Clément Fluet, Henriette Major-Dubuc, Henry Deyglun et Yves Thériault. Près de quarante ans plus tard, leurs noms ne sont pas oubliés.

# LA RADIO AU SERVICE DU THÉÂTRE / 127

## MES CINQ SAISONS AU LABORATOIRE

Saison	Textes soumis	Nombre d'auteurs	Textes acceptés	Textes refusés	Nombre d'émissions
1950-51	85	45	48	37	49 (1 reprise)
1951-52	115	44	49	66	50 (1 reprise)
1952-53	126	64	43	83	49 (6 reprises)
1953-54	147	77	53 (*)	94	47
1954-55	148	88	48 (**)	110	48 (***) (3 reprises)
1955-56	198	103	50	148	45 (5 reprises)
TOTAL	819	421	291	538	288

---

(\*) Six textes sont retenus pour la saison suivante.

(\*\*) 38 textes sont diffusés;

2 textes sont réalisés à l'émission *Flagrant délit*;

5 textes sont à l'étude pour correction;

3 textes sont retenus pour la sixième saison.

(\*\*\*) a. Les textes retenus en fin de saison 1954-1955 seront diffusés la saison suivante.

b. Une émission spéciale de Noël est diffusée en collaboration avec le Service international à l'intention de la France, de la Suisse, de la Belgique et de Haïti.

c. En 1956, je passe à la télévision et je suis remplacé par Lorenzo Godin.



Une sélection de textes a trouvé preneur à la télévision. D'autres ont été traduits en espagnol pour être diffusés vers l'Amérique du Sud par le Service international de Radio-Canada. D'autres enfin ont alimenté des postes de Québec où s'étaient constituées des séries de théâtre radio-phonique. Ce marché élargi devenait un complément stimulant pour mes collaborateurs auxquels commençaient à s'ouvrir également les scènes professionnelles.

Des clubs d'écoute se sont formés et certains cercles littéraires tenaient leur réunion le soir même de la diffusion pour discuter et commenter l'oeuvre et sa réalisation. Ce qui était bien dans l'esprit de notre laboratoire.

Deux fois par semaine, à l'heure du midi, j'ouvrais un studio à l'audition de nouvelles voix. Y venaient jeunes et vieux comédiens. Ce qui permettait de constituer des fiches qui allaient devenir précieuses pour la suite des choses. Le milieu théâtral devait découvrir de nouveaux comédiens en même temps que de nouveaux auteurs.

### La complicité de l'écoute

À Paris, j'avais été surpris de constater que les comédiens de la radio n'étaient pas habituellement ceux de la scène. J'avais noté le même phénomène à Londres. Je compris alors que la radio, contrairement à la scène et à la télévision, avait avantage à conserver l'anonymat de l'interprète. Jean Duvignaud, citant Marshall McLuhan, écrit que «l'oreille est chaude; que ce qui vient par l'oreille est passionnel et que ce qui vient par l'image est froid. Effectivement il y a dans la transmission émotionnelle de l'oreille quelque chose qui sollicite, qui suscite»<sup>2</sup>.

Dans la complicité de l'écoute, l'auditeur a l'avantage d'inventer les personnages que le timbre de voix propose à son imagination.

---

<sup>2</sup> Jean Duvignaud, *les Ombres collectives*, cité par André-G. Bourassa dans «L'oreille chaude, l'oeil froid», *Etc. Montréal*, n° 11, été 1990.

Martin Esslin dit de l'art du comédien radiophonique que c'est l'art de l'intimité et de la confiance. Il lui faut combiner l'intensité et l'émotion en contenant la force de projection dans le micro, les bruits de sa respiration, la démesure de sa théâtralité<sup>3</sup>... et, ajouterais-je, le claquement de ses fausses dents!

Ce qui fait de la radio un média particulièrement adéquat pour la représentation d'oeuvres dramatiques, c'est que c'est dans cette expérience solitaire que le rêve s'invente et s'entretient. C'est pourquoi sans doute les sujets préférés y sont les rêves alors que sa forme privilégiée est le monologue intérieur.

On a souvent dit du théâtre radiophonique que son écriture s'apparente à l'écriture d'une pièce musicale. Son art est essentiellement le choix strictement orchestré de pauses, de rythmes, d'accents et de contrastes.

Contrairement au médium visuel qui propose une multitude d'éléments descriptifs dans chaque image instantanée, la radio, comme la musique, n'existe que dans la dimension temporelle et doit construire l'image de façon linéaire, ajoutant un élément descriptif à l'autre. L'information se compose ainsi graduellement, elle peut être retenue et être révélée tout à coup de façon dramatique<sup>4</sup>.

C'est précisément à cause de la complexité technique d'une émission de théâtre radiophonique que le réalisateur doit, comme chef d'orchestre, maîtriser son équipe d'interprètes et de techniciens. C'est son oreille qui le conduit, c'est sa respiration qui donne le rythme. C'est pour lui que les comédiens doivent jouer car il est leur public comme il est leur conscience. Une fois l'émission en marche, malheur à qui décide d'improviser ou de dévier. Un comédien de radio ne peut pas se

---

<sup>3</sup> Martin Esslin, *Essays on Brecht, Beckett and the Media*, New York, Grove Press Inc., 1982, p. 185.

<sup>4</sup> *Ibid.*, pp. 131-132 (traduction de Guy Beaulne).

complaire dans la facilité. Pas plus qu'un metteur en ondes ne peut se contenter d'être un habile chronométréur.

Il faut au comédien l'instinct qui lui permet de jouer et de s'écouter. Il lui faut aussi développer l'oreille intérieure qui guide la sensibilité et l'intelligence.

Le réalisateur sait bien qu'il n'a que le talent de ses auteurs et de ses comédiens, C'est pourquoi il doit s'employer à trouver et à retenir les meilleurs car le travail en studio est un travail de rigueur et de précision. Dans mon laboratoire, le temps alloué aux répétitions était strictement mesuré, soit trois heures et demie en deux sessions pour une émission d'une demi-heure. L'émission elle-même passait sur les ondes en direct exigeant de chacun le contrôle ferme de ses interventions.

Si pour l'auditeur, la radio est l'évasion, la confiance, l'imaginaire constamment en disponibilité d'éveil et de provocation, pour le comédien c'est le micro qui devient une présence vivante, son interlocuteur témoin.

### Souvenirs et indications

De tous les comédiens que j'ai dirigés, c'est Robert Gadouas qui avait la plus étonnante commande de son jeu intérieur. Il était fascinant à suivre et à regarder. Son personnage se dessinait dans les plis de sa bouche, dans le mouvement de ses épaules et dans sa respiration. Rien n'existait autour du micro qu'il n'eût transformé. Il jouait totalement pour son micro-spectateur.

J'entends aussi et je revois Guy Godin dans *les Grappes lucides* de Claude Gauvreau<sup>5</sup>, dans le monologue délirant de Saplerbe qui cherche à capter, au soleil couchant, le moment mystérieux et éclatant où la couleur du jour va combler son oeil pour toujours.

Il avance lentement dans la mer qui bientôt va l'engloutir:

---

<sup>5</sup> Diffusion le 16 janvier 1954. Reprise le 12 août 1955.

Le miroir de l'or danse dans la frange des assoiffements.  
Frange dorée, frange diluée, frange refuge des mangeurs de  
jour. L'immobilité se déploie; la paix phosphorescente s'étale  
comme un bain qui m'envoûte.

J'assiste à la prière des couleurs.

Je fends mon passage vers le murmure chuchoté à travers  
les bouffées d'émotions.

Mon coeur libéré flotte dans des nuages légers.

Fermes formes qui durent. Fermeté sans fin.

Les boules de rouge sous forme d'amour vont rouler sur  
ma poitrine.

Là, là, c'est arrêté pour toujours<sup>6</sup>.

Le réalisateur orchestre ses voix, recherche la tonalité, définit ses  
rythmes et ses contrastes, établit ses silences. Il dessine les perspectives  
sonores et détermine, avec ses techniciens, comment y parvenir.

Par l'usage de sons stylisés et tordus, la radio peut créer  
une réalité subjective à mi-chemin entre les événements objec-  
tifs vécus et leur réflexion subjective dans la conscience de  
l'auditeur, à mi-chemin entre la conscience éveillée et les  
états de rêve, à mi-chemin entre la réalité et la fantaisie, voire  
l'hallucination<sup>7</sup>.

En 1957, en livrant son premier texte, *All That Fall*, au Third  
Programme de la BBC, Samuel Beckett découvrit la technique radiophoni-  
que. Son réalisateur, Donald McWhinnie, lui indiqua qu'il avait décidé  
d'utiliser des imitations de cris d'animaux par des humains plutôt que des  
cris réels d'animaux. Il disait pouvoir ainsi surprendre l'auditeur en  
évitant le réalisme des cris et des bruits déjà enregistrés et utilisés

---

<sup>6</sup> Claude Gauvreau, *Oeuvres créatrices complètes*, Montréal, Éditions Parti  
Pris, 1977, pp. 96-97.

<sup>7</sup> Martin Esslin, *op. cit.*, p. 131 (traduction de Guy Beaulne).

couramment<sup>8</sup>. De ces recherches qui se sont poursuivies pour créer une nouvelle acoustique par des moyens électroniques en accélérant, ralentissant, découpant et recomposant, naquit le célèbre Radiophonic Workshop de la BBC.

J'encourageais mes auteurs à explorer cette radiophonie nouvelle et j'y parvenais à l'occasion pour le plus grand succès de mon laboratoire.

De tous mes collaborateurs, Yves Thériault était incontestablement le plus fidèle, le plus intense et le plus imaginatif. Il aurait produit un texte par semaine si je le lui avais commandé; chaque texte que je lui refusais était l'occasion d'une tempête que seule notre amitié permettait d'essuyer. Il écrivait avec une facilité déconcertante et un plaisir évident. Chaque texte était pour lui un défi qu'il relevait avec la rage de l'écrivain qui avait décidé de vivre uniquement de son talent.

Thériault était de ces écrivains disposés à changer sur place toute réplique discutée et toute scène disputée comme si son texte était composé de blocs s'ajustant l'un à l'autre. Quelques auteurs m'accordaient d'emblée le droit de faire les changements que je jugeais utiles.

Par contre, Claude Gauvreau, dont je retins cinq dramatiques entre 1951 et 1954, n'acceptait pas facilement qu'on le critique ou qu'on lui retourne son texte. Il devenait vite méprisant et violent. Quand le Canadian Radio Awards m'attribua sa mention d'honneur, en octobre 1952, pour ma réalisation du *Coureur de marathon*<sup>9</sup>, Gauvreau fut vivement contrarié de l'hommage qui était rendu au réalisateur plutôt qu'à l'auteur<sup>10</sup>.

Son texte proposait un éclatement spatial, une recherche sonore proprement radiophonique et de nombreuses variantes de rythme. Dans sa

---

<sup>8</sup> Donald McWhinnie, Donald, *The Art of Radio*, London, Faber, 1969, pp. 131-151.

<sup>9</sup> *Écrits du Canada français*, numéro 4, 1958, pp. 195-219.

<sup>10</sup> Citation: «In recognition of the excellence of its aim, its form and content and the quality of its performance in the drama network class».

chronique du *Devoir* intitulée «Par la faute de M. Hertz», le critique Gérard Pelletier écrivait en février 1951:

[...] C'est extraordinaire comme mise en oeuvre des ressources du micro... Le résultat est saisissant... Une extraordinaire mise en ondes, soignée jusqu'au dernier détail, neuve en plus d'un point<sup>11</sup>.

L'identification sonore du coureur isolé se transformait bientôt dans les vibrations du marathon, tout en insistant au premier plan sur les efforts de la respiration et de la tension musculaire, les manifestations du stress, de la stimulation et de l'euphorisation. Le battement des semelles du coureur, son rythme cardiaque et son souffle devenaient multipliés en progression géométrique, aux intervalles, par une adroite opération d'enregistrement et de montage.

À un moment de la course, Marvaux s'identifie à une locomotive. Il fallait donc composer une respiration, qui s'apparente au souffle de la vapeur qui s'échappe, et une résonance vocale qui se confonde aux vibrations des roues en mouvement. Raymond Laplante, Carl Codère, Jean-Guy Plouffe et moi nous y sommes appliqués pendant des heures jusqu'à ce que, en ouvrant un cabinet de tourne-disque du studio et en faisant tourner lentement la tige axiale de l'appareil entre les deux mains, nous parvenions à transformer les jets de vapeur en respiration humaine et à fondre la voix humaine au ralenti dans les bruits d'une locomotive en marche.

Pour le reste l'utilisation de micros variés à résonances diverses, un montage de haute voltige et une splendide équipe de comédiens et de techniciens firent merveille.

*L'Oreille de Van Gogh* diffusée le 4 janvier 1952, était un cauchemar de souffrances et de visions diverses auquel s'identifiait le monde intérieur de Gauvreau. Le 15 février 1954, au Théâtre du Gesù, j'avais le plaisir d'en reprendre sur scène, en spectacle, la réalisation

---

<sup>11</sup> Gérard Pelletier, «Par la faute de M. Hertz», *le Devoir*, 24 février 1951.

radiophonique éclatée. Comme tribut de l'amour qu'il avait pour elle, c'est du nom de Muriel Guilbault qu'il signa ses quatre premiers textes: *le Coureur de marathon*, *l'Angoisse clandestine*, *l'Oreille de Van Gogh* et *le Domestique était un libertaire*.

Marcel Dubé, Louis-Georges Carrier, Claude Jasmin, François Moreau, Michel Gréco et Marcel Cabay étaient des écrivains de mots et de situations. Ils gâtaient les comédiens.

D'autres faisaient la joie du réalisateur et de son équipe. Yvette Naubert était de ceux-là et devint une de mes préférées. Elle aimait analyser les états d'âme et fouiller les mémoires des êtres et des choses. Elle utilisait avec succès le monologue. En six saisons, je réalisai une vingtaine de ses textes.

Nous étions parvenus à une symbiose telle dans notre travail qu'un regard nous suffisait en studio pour marquer spontanément un besoin de correction dans une réplique ou dans une inflexion. La radio convenait parfaitement à son intériorité et à ses analyses de comportement.

Le 20 avril 1951 nous produisions une dramatique d'une belle originalité, *l'Homme qui regardait couler l'eau*. Il s'agissait d'une noyade dont nous analysions les étapes avec changement d'ambiances et de plans sonores. Roger Garceau en était le lecteur excellent, en plein contrôle de sa voix.

Notre problème technique était de composer une caisse de résonance proposant de façon convaincante l'enveloppe liquide dans laquelle s'enfonce le personnage. Après divers essais, nous avons découvert qu'en plaçant au fond d'un large récipient métallique rempli d'eau des briques de construction, nous provoquons un pétilllement de la chaux dont nous pouvions capter et augmenter le bruit par un micro suspendu tout près de la surface. La voix projetée dans la cuve devenait assourdie tout en conservant des vibrations particulières. C'est donc à genoux sur le plancher du studio, tête au-dessus du récipient, mesurant sa respiration, que Roger Garceau réussit un monologue incomparable.

Le 30 mai 1952, j'inscrivis à l'affiche *l'Ascenseur* de Louis-Georges Carrier. On célèbre aujourd'hui le talent et la réputation de cet excellent metteur en scène et réalisateur de télévision. Je fus ébloui par le talent du jeune auteur qui me proposait des oeuvres d'une fantaisie fraîche et rebondissante. Je réalisai en tout treize de ses textes mais *l'Ascenseur* fit partie des classiques des *Nouveautés dramatiques*, c'est-à-dire des douze dramatiques qui eurent l'honneur d'une nouvelle diffusion de l'enregistrement original.

Un groupe de passagers vont vivre des moments bouleversants quand la cabine d'un ascenseur où ils viennent de pénétrer s'immobilise en les retenant prisonniers jusqu'à l'épuisement d'air.

Les comédiens étaient contraints à se tenir, pendant toute la durée de l'émission, dans un espace réduit et enveloppant délimité par deux hauts et larges écrans assourdissants. L'impression de la rareté de l'air, l'assèchement des muqueuses, la promiscuité des cinq passagers dont une femme et le garçon d'ascenseur, s'ajoutant à ce que l'imagination permet d'inventer, la progression dramatique devenait hallucinante.

On y découvrait la qualité du silence. Vers la fin de la pièce, Jacques Lorin, le garçon d'ascenseur dira:

[...] Plus besoin de mots pour nous parler. Le noir aidant, nous n'étions plus que cinq corps perdus en une seule chose informe, sans bras, sans visage... Nous étions une caresse, un désir, un appel total! Nous n'avions plus de corps pour nous mentir, seul le chant désespéré de notre respiration qui se reprenait, murmurait, souffrait. Je vous ai tous aimés à cet instant<sup>12</sup>.

Dans les dernières minutes, alors que les corps s'affaissent l'un après l'autre comme si chacun venait de mourir, un long silence s'installe... puis on entend le moteur de l'ascenseur qui repart.

---

<sup>12</sup> Louis-Georges Carrier, *l'Ascenseur*, texte inédit, archives personnelles de Guy Beaulne.



## Épilogue

Ces quelques rappels indiquent le souci que nous apportions à la recherche sonore, musicale, technique et dramatique. Nous avons eu pour mérite d'éveiller les auditeurs, d'une part, à une écoute radiophonique plus exigeante et plus critique et les jeunes auteurs, d'autre part, à la joie d'écrire en explorant leur découverte du monde sensible et la fascination de leurs phantasmes.

Notre aventure a été heureuse parce que les circonstances lui ont été particulièrement favorables. Nous indiquions à notre jeunesse que nous étions prêts à l'écouter et nous l'écoutions, nous provoquions Radio-Canada à élargir sa curiosité et elle nous fournissait les moyens de mener nos recherches, nous incitions les journaux à nous accorder l'attention de leur critique et la critique nous prêtait une oreille attentive et utile. Nous étions au moment où le Québec s'appropriait à écrire son théâtre, à consolider l'activité de son théâtre amateur et à installer la permanence d'un théâtre professionnel.

Mais j'ai quitté la radio au moment où pour des raisons syndicales et techniques, le plaisir de la création et de la réalisation s'émoussait. Le ruban magnétique remplaçait la diffusion en direct, les heures de répétition étaient écourtées, on nous pressait de partout et la télévision sollicitait de plus en plus l'attention de tous.